

De juego dramático a recurso para las crisis: máscaras y cambios de identidad en los *Pasos* de Lope de Rueda

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

El teatro castellano del primer siglo de oro tuvo consciencia temprana de la gran rentabilidad dramática de los juegos con la identidad, tanto para la construcción de la obra como posiblemente para concitar el agrado del público¹. El empleo de máscaras, tan habitual en fiestas paradramáticas medievales como los momos u otras celebraciones cortesanas, fue substituido en la representación por actores caracterizados por su atuendo, aunque probablemente sin que prescindiesen completamente de su empleo². Conviene recordar la definición de Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario* de 1490 de *mimus*:

[...] los mimos o momos remedavan las cosas humanas e quando floreçía la república romana, estos solenizavan los juegos scénicos vestidos de vestiduras conformes a la persona que querían remedar e las caras cobiertas, e lo que requería singular artificio conformaban la pronunciación e la boz y el movimiento del gesto con los negoçios e personas [...]³.

Palencia explica una acepción teatral romana con conceptos comprensibles para sus lectores de fines del XV, para quienes el concepto de máscara aparece unido al de momo, lo que apunta a que era preciso el empleo de una caracterización del actor

¹ Baste recordar la presencia del tema, con distintas formulaciones, en varias de las primeras ocho églogas de Encina, bien a través de la presencia del autor sobre las tablas tras la figura del pastor, bien con metamorfosis sociales que estudié en otro lugar (2011); a menudo se escondía Encina, en muy diferentes circunstancias, tras de sus personajes y voces poéticas, como ha estudiado Bustos Tauler (2011), vectores que transmiten unas no siempre armónicas relaciones con los Duques de Alba, como señaló Alonso (2010). Dado que hasta su poesía mayor se vio afectada por esa “inscripción del yo, como la denomina Capra (2015: 207-*passim*), que reúne los principales análisis de esta cuestión en su estudio, parece que esa presencia del autor tras sus personajes en las tablas está relacionada con el mundo de la poesía de cancionero.

² Sobre la caracterización de los actores que encarnan pastores en este teatro véanse ahora los estudios sobre el atuendo que presentan en escena de Vázquez Melio (2014) y Sánchez Hernández (2015). Recuérdese además la información reunida por Cátedra (2006: 493-494) en torno a los hatos, algunos de mediados del XVI, empleados por las compañías en sus representaciones y que incluyen máscaras, barbas y melenas. Aunque estos testimonios disten cronológicamente de Encina, no es imposible que aquel primer teatro también emplease alguna caracterización semejante.

³ Palencia (1490: CCLXXXI^r). La hipótesis etimológica es correcta, según Corominas & Pascual (1980-1996: IV, 79b, *s. v.* mimo).

para conseguir hacer comprensible a los espectadores la identidad de un personaje⁴. En esas celebraciones que tiene en mente Palencia, próximas a lo dramático y abundantes en los reinos peninsulares, como señalé (2011: 76), máscaras y atuendo desempeñan la función fundamental de construir plásticamente la identidad de un personaje. No hay que decir que esa caracterización obedece una suerte de decoro retórico visual, según el cual cada individuo debe tener una apariencia que respete su nicho social, lo que da pie a que un cambio de vestuario produce en este teatro de la Edad Media y del principio del Renacimiento una transformación de la identidad social. El sentido de este juego fue progresivamente transformado en un cambio de identidad individual con la que salir al paso de las crisis que afectan a los personajes que pueblan el teatro del Siglo de Oro, especialmente en lo que se refiere a la identidad sexual, con las mujeres disfrazadas de hombres y viceversa⁵.

La expansión de estos recursos se percibe muy claramente en Lope de Rueda, que emplea, con mayor o menor soltura, todas las posibilidades que le brinda jugar con la ocultación y transformación de la identidad de sus personajes, una posibilidad argumental muy útil que ha debido conocer a través de la lectura de Plauto o de los varios autores italianos que siguen al dramaturgo clásico en los primeros años del XVI.

Un caso de los más claros es el segundo de sus pasos reunidos en *El deleitoso*, que Moratín (1838: I, 155) denominó *La carátula* por el elemento de vestuario en torno al cual gira la pieza. En ella, la acción está centrada en cómo el simple Alameda ha encontrado una máscara, que denomina «hilosomía»⁶ y, más adelante, «filomancia»⁷, que le va a traer serios disgustos. Claramente se trata de una máscara⁸

⁴ Sobre esa combinación de ambos elementos inciden también Huerta Calvo *et alii* (2005: 482).

⁵ El fenómeno se produce en el renacimiento con la difusión de las obras de Plauto; sobre su expansión y éxito en Europa, por su empleo de la agnición, véase Hardin (1993); sobre los hombres disfrazados de mujer, Tobar (1995) o Canavaggio (1998) y sobre el recurso inverso, de entre la abundantísima bibliografía, por el manejo de datos reales, González (2004).

⁶ Son derivados burlescos de *fisionomía*, que define Covarrubias (1998: 598a, s. v. fisionomía: «Los labradores y el vulgo corrompen este vocablo, y dicen filosomía, no es maravilla, porque no es nombre ordinario») atestigua el uso de la forma vulgar *hilosomía* por *fisionomía*, como recogen Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de «*Compendio llamado "El Deleitoso"*» de Lope de Rueda (2006: 113).

⁷ En la edición que manejo de esta pieza, Sánchez Jiménez & Sánchez Salas (2006: 14), sus editores apuntan en una deformación que juega con un segundo sentido etimológico del término *fisionomía*, que Covarrubias define como: «[...] una cierta arte conjetural, por la cual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y particularmente por las señales del rostro y cabeza, como parte principal y la torre del homenaje donde residen los sentidos del alma, suele dar indicios de sus pasiones» (1998, 597b). Esta disciplina, aunque no se considerase de origen mágico, siempre estuvo ligada a otras mancias, saberes reprobados por su origen demoníaco; véanse al respecto las noticias de Gernert (2012) y (2014).

que posiblemente tuviese una nariz abultada y corva, acorde con la primera de las acepciones en *Autoridades* de *carátula*⁸; ésa sería la causa de compararla, por su valor, con el *cernícalo*¹⁰. La emoción del simple Alameda ante el hallazgo nacería de que su aspecto le lleva a otorgarle el valor equivalente al de un pájaro de cetrería, aunque fuera el menos capacitado para estas lides según Martínez de Espinar¹¹. A la disparatada alegría del simple le sigue la burla y el engaño de su amo, Salcedo, que le hace creer que es realmente la cara de Diego Sánchez, un pobre santero a quien unos ladrones atacaron para robarle; la descripción del asalto («¿no tienes noticia del santero que desollaron los ladrones la cara por roballo?», 2006: 13) pretende amedrentar al simple jugando con una interpretación literal de uno de los nombres habituales de este tipo de malhechores, *desuella caras*¹². Al llevarlo a ese estado de miedo, el malvado Salcedo puede continuar articulando el engaño, ahora con la amenaza del castigo, la horca, por ser acusado del asesinato por estar en posesión de su «cara», lo que Salcedo le recomienda evitar transformándose en santero en la ermita de San Antón, en sustitución del occiso¹³. Alameda percibe que su salvación depende de un cambio de atuendo, que lo es también de profesión y modo de vida, para lo cual debe disfrazarse y tomar el aspecto de aquel santero a quien va a

⁸ Salcedo (2005: 14) la llama «carátula»; véanse las definiciones de Covarrubias y *Autoridades* recogidas por Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de «*Compendio llamado "El Deleitoso"*» de Lope de Rueda (2006: 126-127).

⁹ «Cara fingida hecha de cartón o de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural y disfrazarse en las fiestas públicas, en que se permiten semejantes disfraces, la cual regularmente suele ser ridícula y fea», *Autoridades* (1729: 162^a).

¹⁰ «Ave de rapiña, especie de gavilán, el pico grueso, corto y corvo [...] los ojos grandes y negros», *Autoridades* (1729: 285^a). La razón por la que se compararía con ese animal la máscara estaría más en relación con su pico que por una voracidad que lo asemejaría a un recaudador de impuestos, como proponen Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de Rueda (2006: 113), aunque reconocen que la relación podría establecerse con la apariencia.

¹¹ *Arte de ballestería y montería*, III, xv (1644: 204v-205r): «El cernícalo tiene la cabeza grande y ancha, en proporción de su cuerpo, el pico corto y casi negro [...] es el más innoble de los halcones en su natural; suele matar algunos pájaros y los que son de buena casta en poder del cazador matan las aves frías y tal vez la paloma». No se olvide que la cetrería es actividad nobiliaria, por lo que un animal semejante no tiene otro destino que la venta para un pobrete; véanse las noticias de Álvarez Delgado (2014: 65) sobre los precios de las aves y los casos documentados de robos en el siglo XVI.

¹² «La persona desvergonzada, arrufianada, descarada, de mala vida y costumbres» *Autoridades* (1732: 204^a, s. v. desollar). Chamorro Fernández (2002: 336-337) lo define de manera similar: «Bellaco, rufián. Persona desvergonzada, descarada, de mala vida y costumbres».

¹³ Recuérdese que un santero es según Covarrubias (1998: 926^a): «el medio ermitaño que tiene a su cuenta la custodia, limpieza y adorno de alguna ermita, y de pedir para aceite con que arda la lámpara». El estatuto cómico del *ermitaño* en el teatro es sobradamente conocido por su presencia ya en las obras de Encina y su tiempo, como recuerdan con su editor del Río (2001: LXII-LXIII) y Sánchez Jiménez & Sánchez Salas en su edición de Rueda (2006: 117-118), por ello no desentonaría ni resultaría ofensiva su presencia en la obra. Además, como apuntan los citados editores (2006: 128) con el lugar de la comedia burlesca *El rey don Alfonso* editada por Mata Indurán & Arellano (1998: 112, vv. 176-177), debía llevar una larga barba.

substituir en la ermita (2006: 13-14), para lo que precisa de «una tablilla y una campanilla»¹⁴. Aunque no se vuelva a mencionar en el texto, el personaje debía portar esos objetos y atuendo cuando vuelve a escena, ya que cuando entra de nuevo en escena la acotación reza: «Éntrase Salcedo y sale Alameda, simple, vestido como santero, con una lumbre en la mano y una campanilla» (2006: 14). La burla termina con Alameda aterrorizado y perseguido por Alameda, caracterizado como un fantasma con la máscara que el simple abandonó en su huida, empleando esa máscara sobre cuyo posible origen literario volveré.

No se acaba aquí el empleo de disfraces en el *Compendio llamado «El deleitoso»*, ya que se vuelve a utilizar para engañar a un simple en el *Paso 6* de Lope de Rueda, donde un necesitado Samadel simula un disfraz con el que engañar a un ingenuo simple, Cebadón, para robarle quince reales con los que satisfacer sus vicios potatorios. El simple se confunde de persona a quien entregar el dinero de su amo, Brezano, por unas «insinias» que éste le advirtió que le permitirían reconocer al arrendador con quien estaba en deuda por haber diferido el pago de un alquiler: «un parche en el ojo y una pierna arrastrando» (2006: 38). Nos puede parecer inverosímil que se confiase a semejantes características físicas el reconocimiento de una persona, pero era habitual, e incluso hoy lo sigue siendo en documentos oficiales como los pasaportes, el empleo de señas biométricas para la identificación de individuos¹⁵. De hecho, cuando el criado simple rinde cuentas a su amo, Lope de Rueda insiste de nuevo en lo fundamental del aspecto físico para el episodio, que Samadel adquiere con una mezcla de arte de magia verbal, un poco de coacción y la inestimable

¹⁴ Como indican Sánchez Jiménez & Sánchez Salas (2006: 122) con Gómez Canseco (2004: 340) que aduce a Pedro de Valencia y su *Discurso contra la ociosidad* (1608), la búsqueda de soluciones para la pobreza incluían permitir la mendicidad solo a los verdaderos necesitados, que se identificarían con una acreditación oficial, esa *tablilla de santero* es la que define *Autoridades* (1739: 207b) como: «[...] la insignia con la que piden la limosna para los santuarios o ermitas». Recuérdese que insignia, según Covarrubias (1998: 738b), era: «la señal que uno lleva para ser diferenciado de los demás, como en las cofradías de sangre la insignia de las plagas, de la Quinta Angustia, de la Soledad etc.». A ella se le añade una *campanilla* con la que llamar la atención de los oyentes para obtener una limosna.

¹⁵ En la Universidad de Salamanca, por ejemplo, Rodríguez San Pedro Bezares & Martínez del Río (2001: 33) recuerdan se presencia en los libros de probanzas de curso, empleados «para realizar las votaciones en las cátedras [para las que] se confeccionaban listas de estudiantes matriculados, con sus lugares de residencia, rasgos y peculiaridades físicas»; los rasgos consignados eran no tanto datos antropométricos o señas físicas comunes (color del pelo, de los ojos, etc.) cuanto las particularidades que individualizaban a cada uno, porque se suponían no repetibles: cicatrices, marcas de viruela, rasguños, falta de piezas dentales, etc. En el mundo de la marginación, fueran pobres o prostitutas, en ocasiones también se recogían informaciones personales varias en diversos registros como apunta Pérez García (2001) y (1991: 17, n. 23).

colaboración del simple, como se echa de ver en la estafa y tras el interrogatorio al que somete al simple Cebadón su amo Brezano (2006: 39-41):

Samadel. ¡Hola, hermano! Es hora que traigáis esos dineros.
Cebadón. ¿Es vuesa merced el que los ha de recibir?
Samadel. Y aun el que los había de tener en la bolsa. [...]
Cebadón. Tome. ¡Aguarde, vuesa merced!
Samadel. ¿Qué tengo de aguardar?
Cebadón. ¿Dice que qué? Las insinias.
Samadel. ¿Qué insinias?
Cebadón. Dijo mi amo que había de tener vuesa merced un parche en el ojo y traer una pierna arrastrando.
Samadel. Así pues, si no es más d'eso, catá aquí el parche.
Cebadón. Ábese d'ahí. ¿Diz qu'eso es parche?
Samadel. Digo que sí es.
Cebadón. Digo que no es.
Samadel. Digo que lo es, aunque os pese.
Cebadón. No quiero pesar, señor. Sealo a mandado de vuestra merced. Parche es, ¡válame Dios!; son como traía vuesa merced abajado el sombrerillo, no le había visto el parche. [...]
Cebadón. ¡Aguarde!
Samadel. ¿Qué tengo de aguardar?
Cebadón. La pierna arrastrando ... ¿Qué es d'ella?
Samadel. ¿La pierna? Vesla aquí.
Cebadón. Tome vuesa merced los dineros. [...]
Brezano. ¿Mirástele bien? ¿Viste si tenía parche?
Samadel. Sí, señor. Un parchazo tenía tan grande como mi bonete.
Brezano. ¿Vístelo tú?
Samadel. No, señor. Mas él dijo que [lo] traía.
Brezano. [...] Y dime, ¿traía la pierna arrastrando
Samadel. Sí, señor. Luego que le di los dineros, arrastró ansina la pierna, mas luego que se fue iba más derecho que un pino.

El paso termina con una nueva transformación del rufián, que intenta disfrazarse de extranjero empleando una mezcla de lenguas en la que predomina el catalán¹⁶.

Finalmente, en el *Registro de representantes* (1570), del que sólo se atribuyen a Rueda el primero y los tres últimos textos, como señalara Marín Martínez (1986: 11-15), es llamativo el uso en el que encabeza el libro y en el tercero de una materia semejante. En el *Paso 1* (ed. Canet, 1992: 286-294) el paje Coladilla convence al simple Monserrate para que se disfrace de su amo, médico, con «ropas de levantar y bonete señor» (1992: 288) y gane con ello dos reales y un dulce, que es la verdadera meta del simple. La transformación le convierte en galeno por unos momentos, tiempo suficiente para cometer un desaguisado recetando un remedio nefasto a la hija de una enferma, que le ocasiona la muerte. En el *Paso 3*, anónimo aunque

¹⁶ Sobre ese disfraz lingüístico véanse las observaciones de sus editores, Tusón & González Ollé (1981: 174-175, notas 28, 30 y 31) y Canet (1992: 160, notas 139, 140 y 141).

recogido también entre otros pasos del *Registro de representantes* (*Pasos*, ed. Canet 1992: 304-312), un lacayo y proxeneta, Gutiérrez de Santibáñez, y una fregona, Inesa López, desesperados, respectivamente, por la falta de su antigua pupila y de un marido que la libere del trabajo como criada, deciden burlarse del simple Rodrigo del Toro y hurtarle un bote de confitura que su amo envía con él como presente a un convento. Como el simple persigue al lacayo solicitándole que le proporcione una mujer con la que contraer matrimonio, deciden que será Inesa la que le ofrezca como novia como excusa para quitarle el bote de las manos y celebrar sus desposorios con el contenido. Mientras tanto, el lacayo se disfrazaría de mujer y aparecería reclamándole al simple una supuesta palabra de matrimonio que le había dado previamente. Claro que la burla sale mal y acaba a palos, pero de nuevo se ha empleado el recurso del disfraz para construir una burla con la que salir de una situación de crisis.

Máscara y disfraz se presentan como recursos centrales de la pieza dramática en un tercio de las obras breves cómicas que se imprimen a nombre de Rueda. El siguiente grupo de recursos de ocultación y revelación de la identidad es la agnición o anagnórisis; Aristóteles en su *Poética*, la define como: «[...] un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia»¹⁷. El recurso es empleado, en el caso de Lope de Rueda, como señala Garrido Camacho (1999: 92-96) en las cuatro comedias (*Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*), en grado diverso, sin olvidar que también se emplea en los coloquios de *Timbria* y *Camila*. Aunque se ha solido identificar como espectador de las comedias un público urbano y de condición humilde, frente a la audiencia culta y aristocrática de los coloquios¹⁸, últimamente Canet ha puesto de manifiesto que se puede determinar que las obras de Rueda, por los datos conservados y por el estudio de los textos, debían ser estar dirigidas a: «[...] clases medias ciudadanas, sobre todo a un público conocedor de las propuestas eruditas y universitarias sobre el teatro, donde se englobaría gran parte del estudiantazgo, la burguesía y la nobleza» (2003: 438). Paralelamente, la percepción que la crítica tiene de Rueda, basada en la conocida presentación del autor que realiza

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, ed. García Yebra (1974: 164). Espero que Emilio Pascual Barciela publique pronto su Tesis Doctoral (*El motivo de la anagnórisis en la tragedia grecolatina y en la española del Renacimiento*) defendida recientemente en la Universidad de Burgos, en la que recoge exhaustivos análisis de la presencia de la anagnórisis en nuestro teatro del primer siglo de oro.

¹⁸ Como proponía Oleza (1984).

Timoneda en la epístola de la edición de 1567 («excelente poeta, gracioso representante»), ha pasado de enfatizar su condición de autor-actor a poner de manifiesto su condición de escritor de fuste con una formación retórico-literaria extensa¹⁹. Las fuentes de sus comedias tradicionalmente se han situado en el teatro italiano, aunque tal afirmación está sometida a examen²⁰.

Una cuestión no suficientemente abordada, al hilo de la omnipresencia en su teatro de agniciones y disfraces, es la influencia sobre el autor, por vía indirecta, por imitación de autores y obras italianos, o por lectura directa de sus textos, de Plauto, cuya presencia en la dramaturgia española, por etérea que pueda ser, se va reconstruyendo²¹. Es conveniente recordar gracias al estudio de Hardin (2007), que resume la nueva vida en las tablas y en las prensas del autor latino, cómo comenzó compitiendo con Terencio en los gustos más educados en la Europa de su tiempo; apunta el crítico (2007: 791-792) con Robortello (1548), que la extensión de una idea de comedia más aristotélica (la imitación de las acciones humanas, que son bajas y viles), habría sido la que encarna Plauto, a quien enfrenta a Terencio en un debate en torno a quien resulta más propio y menos chocarrero en su lenguaje y materia. No voy a entrar en esa polémica que Hardin ha sintetizado, pero sí me quedo con dos ideas: La identificación de Plauto de la comedia con las acciones de hombres viles y su lenguaje popular.

La adopción del concepto de imitación de la realidad del precepto clásico en el teatro castellano se lleva a cabo tomando elementos de la realidad cotidiana a autor y espectadores²². Era de esperar que el ámbito donde se entrecruzan en la edad moderna la diversión y lo popular, el mundo del carnaval, con sus ocultaciones de la identidad tras de máscaras y disfraces para dar rienda suelta a la inversión del mundo y su exaltación de vicios y pasiones, fuese tomado como venero de situaciones y

¹⁹ Véanse, por ejemplo, las reflexiones de Canet en su edición de los *Pasos* (1992: 34-47).

²⁰ Un resumen de los estudios clásicos sobre las posibles fuentes de las cuatro comedias en la edición de Hermenegildo de las mismas (2001: 29-53); pero véanse ahora las observaciones de Ruggieri (2013), sobre las dificultades de establecer con seguridad la fuente de la *Enfemia*.

²¹ Gracias a las noticias de Hardin (2003) y (2007) y Pociña & López (2005), amén de Grisner (1944) se puede ir desentrañando.

²² En ese sentido, Díez Borque (2011: 45) recordaba que: «[...] en la comedia hay una presencia de “datos de la realidad”, combinados con elementos imaginarios, encaminado todo a la diversión. Divierte lo extraordinario, no lo ordinario, pero éste da un marco creíble a aquél. A fin de cuentas, volvemos al problema de la mimesis o, en términos más próximos, del cotidianismo en literatura». Por eso Montiel (2010: 127), en su análisis del *Registro de representantes* y su conexión con la realidad contemporánea, recordaba que «La galería de personajes-tipo responde al dinamismo social y variedad étnica del siglo XVI español».

personajes para la comicidad de estos pasos, como propone Minic-Vidovic (2007: 12, 14, 17 y 19)²³. Pero esa vinculación con el carnaval no implica que Lope de Rueda renunciase a materiales literarios con los que construir esa realidad vulgar, porque esa adhesión a formas literarias prestigiadas es lo que confiere calidad literaria, y reconocimiento y éxito.

Y aquí es donde me pregunto si no hemos dejado de lado el modelo cómico de Plauto para los pasos de Lope de Rueda, autor más culto de lo que habitualmente suponen las enciclopedias literarias, como ha señalado Canet (2003: 438). En ese sentido, obsérvese qué curioso resulta volver sobre el *Paso 1* con que comenzaba estas páginas, el denominado por Moratín *La carátula*. Al final de la escena primera de la comedia plautina *Anfitrión*, Sosia, esclavo de Anfitrión que ha vuelto a casa por indicación de su amo para anunciarle su vuelta de la guerra a Alcmena, su esposa, se encuentra con un Mercurio, metamorfoseado en Sosia, a la puerta de su casa. El dios, que está cubriendo la espalda de un Júpiter transformado en Anfitrión para disfrutar de la intimidad de Alcmena, amenaza y aterroriza a un Sosia para que se vaya. El criado se marcha con este soliloquio:

So. — Más vale que me vaya. ¡Válgame Dios! ¿Dónde me he buscado mi perdición? ¿Dónde he sido transformado? ¿Dónde he perdido la figura de antes? ¿Es que me he dejado yo a mí mismo olvidado allí sin darme cuenta? Porque es que desde luego éste es una reproducción exacta de mi persona, según lo que yo era hasta lo presente, es un retrato mío; nada, que se me hace ya en vida, lo que a un pobre desgraciado como yo no le iba a hacer nadie después de muerto²⁴.

En apariencia poca relación guarda la referencia a la mascarilla mortuoria y la identidad trastocada de Sosia con el *Paso 1* y la máscara que lo protagoniza, pero recordemos que Plauto se está refiriendo a un objeto concreto, como comenta la autora para aclarar el sentido de la última frase:

Alusión al *ius imaginum*, que poseían en un principio sólo los patricios: de los difuntos de la familia que habían desempeñado una magistratura curul, se hacía después de la muerte una mascarilla de cera, que era luego pintada en colores y llevaba una inscripción con los cargos públicos desempeñados; estos retratos se guardaban en un armario en el atrio de la casa, que se abría en ocasión de fiestas familiares, pero su finalidad primera era representar a los miembros ilustres de la familia en los entierros²⁵.

²³ Claro está que estos personajes de raigambre carnavalesca no son solamente un objeto de burlas, también desempeñan la función metateatral que les señala Vélez-Sáinz (2011).

²⁴ Plauto, *Comedias*, ed. González-Haba (1992: I, 67-68).

²⁵ Plauto, *Comedias*, ed. González-Haba (1992: I, 68, n. 3).

No he podido averiguar cuándo se incorporó esta interpretación del lugar de Plauto a la edición con comentario de sus obras, aunque ya en 1510 aparece en las glosas al lugar una explicación que aclare el sentido²⁶. En algún momento que no he podido determinar se tuvo que incorporar a la traducción italiana del humanista Pandolfo Collenuccio, que tal vez pudiera haber manejado Rueda, donde el pasaje cambia ligeramente para hacer más evidente la máscara a la que alude Sosia (1530: [17v]):

La forma mia, dove será romasta?
Là dove io son stato, o quanti mali!
Costui qui tutta notte mi contrasta,
tien l'immagine mia, il viso scorto,
tal che essere mi par o cera o pasta
quel fatto vivo m'ha che essendo morto
non me sian fatte queste prie noiose.

Claramente, Lope de Rueda no reproduce la broma de Sosia, pero se diría que sí tenía en su cabeza aquel lugar; de ahí las menciones de la «hilosomía» y la «filomancia» del paso, solo aplicables a un rostro humano que se reprodujera del natural, como lo sería una máscara mortuoria. El talento de Rueda sacó partido, como en otros casos de su obra, de la condición de *ars combinatoria* que preside la escritura del teatro del primer siglo de oro, abierta a la reunión de materiales variados de procedencia diversa, siempre a fin de alcanzar la satisfacción de su creciente público.

Bibliografía

Alonso, Álvaro, «Vida privada y ruptura pública: Juan del Encina y los Duques de Alba», en Luisa Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento. Atti del XX convegno internazionale (Chianciano Terme - Pienza 21 - 24 luglio 2008)*, Firenze, Cesati, 2010, p. 645-654.

Álvarez Delgado, Lorena, «Motivaciones simbólicas y materiales en la apropiación de aves de cetrería en la temprana Edad Moderna», *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 11 (2014), p. 53-78. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5122779&orden=1&info=link>.

Aristóteles, *Poética = Ars poética. Edición trilingüe*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

²⁶ Aunque es poco clara la explicación, que glosa el sentido de esta queja de Sosias en la edición de Plauto: «Vivo sit, quod nunquam quisquam mortuo faciet mihi»: «nunc vivus comperi succesorem formae meae et qui pro me vivere vult, ab obitu nullus tum formam meam deriderabit, quoniam redactum in cadaverosam faciem cuncti me fugient, nec me mori volent» (1510: [XIIIv]).

Bustos Tauler, Álvaro, «Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba», *eHumanista*, 18 (2011), p. 94-121. Accesible en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume18/6%20ehumanista18.bustos.pdf.

Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en Juan A. Martínez Berbel & Roberto Castilla Perez (ed.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro, ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda, 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 1998, p. 457-470.

Canet Vallés, José Luis, «I. 15. Lope de Rueda y el teatro profano», en Javier Huerta Calvo, Abraham Madroñal Durán & Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Historia del teatro español. T. 1. De la Edad Media a los siglos de oro*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, p. 431-474.

Capra, Daniela, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis, 2015, p. 205-217.

Comedias burlescas del Siglo de Oro. T. 1: El rey don Alfonso, el de la mano borada, ed. Carlos Mata Induráin & Ignacio Arellano, Pamplona; Madrid; Frankfurt am Main, Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 1998.

Corominas, Joan & José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998.

Chamorro Fernández, M^a Inés, *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rifos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, 2002.

Díez Borque, José María, «Lope y sus públicos: estrategias para el éxito», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27.1 (2011), p. 35-54. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10171/29301>.

Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

Fernández de Moratín, Leandro, *Tesoro del teatro español: desde su origen (año 1356) hasta nuestros días*, ed. Eugenio de Ochoa, Paris, Librería Europea de Baudry, 1838, 2 vols. Accesible en línea: <http://ia311039.us.archive.org/3/items/orgenesdelteatr00ochogoog/orgenesdelteatr00ochogoog.pdf>

García-Bermejo Giner, Miguel M., «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (De Encina a Torres Naharro)», en María Luisa Lobato López (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Burgos, Visor-PROTEO-Universidad de Burgos, 2011, p. 75-90.

Garrido Camacho, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, Madrid; Woodbridge, Tamesis; Boydell & Brewer, 1991.

Gernert, Folke, «El arte de pronosticar entre seriedad científica y ciencia oculta: La textualización de la fisiognomía en la literatura áurea española», en Aurora Egido & José Enrique Laplana Gil (ed.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas*

del *Coloquio Hispano-alemán*, Zaragoza, CSIC, 2012, p. 203-208. Accesible en línea: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/15/13gernert.pdf>.

Gernert, Folke, «La legitimidad de las ciencias parcialmente ocultas: fisonomía y quiromancia ante la Inquisición», en Christoph Strosetzki (ed.), *Saberes humanísticos*, Madrid / Frankfurt, Vervuert, 2014, p. 105-128.

Gómez Canseco, Luis, «Ideas, estética y culturas de la Contrarreforma», en Luis Gil Fernández (ed.), *La cultura española en la Edad moderna*, Madrid, Istmo, 2004, p. 207-386.

González, Lola, «La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito (ed.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. I, p. 905-916.

Grismer, Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega: together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.

Hardin, Richard F, «Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy», *Renaissance Quarterly*, 60.3 (2007), p. 789-818. Accesible en línea: <http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2007.0276>. DOI: 10.1353/ren.2007.0276

Hardin, Richard F., «*Menaechmi* and the Renaissance of Comedy», *Comparative drama*, 37 (2003), p. 255-274.

Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega & Héctor Urzáiz Tortajada, *Diccionario de teatro español de la A a la Z*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 2005.

Marín Martínez, Juan María, «Problemas de atribución de obras de Lope de Rueda», *Segismundo*, 44 (1986), p. 9-35.

Martínez de Espinar, Alonso, *Arte de ballestería y montería [...] Madrid*, Imprenta Real, 1644. Accesible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092893&page=1>

Minic-Vidovic, Ranka, «La poética de la risa en los pasos de Lope de Rueda», *Bulletin of the Comediantes*, 59.1 (2007), p. 11-37.

Montiel, Carlos-Urani, «Registro de representantes: imprenta y personajes-tipo en la España de 1570», *Bulletin of the Comediantes*, 63 (2011), p. 119-131.

Oleza Simó, Joan & et alii, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores», en Manuel V. Diago (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, València, ed. Alfons el Magnànim, 1984, p. 243-257.

Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance o Universale compendium vocabularum cum vulgari expositione*, Sevilla, Pablo de Colonia *cum suis sociis* [=Juan Pegnitzer, Magno Herbst & Tomás Glockner], 1490, 2 vols., accesible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46872785767254386754491/i/ma0560.htm>

Pérez García, Pablo, «Incertidumbres y condenas: los pobres en la época de Carlos V», en Juan Luis Castellano & Francisco Sánchez-Montes González (ed.), *Carlos V: Europeísmo y universalidad: Congreso internacional, Granada, mayo de 2000*, Madrid,

Sociedad Estatal Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Universidad de Granada, 2001, vol. IV, p. 539-566.

Pérez García, Pablo, «Un aspecto de la delincuencia común en la Valencia pre-agermanada: la “prostitución clandestina” (1479-1518)», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 10 (1991), p. 11-42. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=96100>.

Plauto, Tito Maccio, *Comedias*, ed. Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992, 3 vols.

Plauto, Tito Maccio, *Comoediae. M. Actii Plauti Asinii Comoediae nüginti nuper emendatae & in eas Pyladae Brixiani lucubrationes; Thadaei Vgoleti & Grapaldi uirorum illustrium scholia Anselmi Epiphyllides*, Parma, Ottaviano Saladio & Francesco Ugoletto, 1510.

Pociña, Andrés & Aurora López, «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 16 (2005), p. 225-236. Accesible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2234255>.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique & Martínez del Río, Roberto, *Estudiantes de Salamanca*, Salamanca, Universidad, 2001.

Rueda, Lope de, «Compendio llamado “El Delitoso” de Lope de Rueda, seguido del coloquio «Prendas de amor» (Logroño, 1588)», ed. Santiago U. Sánchez Jiménez & Francisco J. Sánchez Salas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Logroño, 2006.

Rueda, Lope de, *Las cuatro comedias: Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001.

Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992.

Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. Fernando González Ollé & Vicente Tusón, Madrid, Cátedra, 1981.

Ruggieri, Lorenza, «De las posibles fuentes de la *Comedia Eufemia* de Lope de Rueda», *Tonos digital*, 25 (2013), sin paginación. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10201/39455>.

Sánchez-Hernández, Sara, «Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 33 (2015), p. 235-249. Accesible en línea: https://www.academia.edu/attachments/37081722/download_file?st=MTQ1MDg5OTM4Miw0Ni4xNjYuMTg2LjI0OCw5NTQzNDY%3D&s=profile&ct=MTQ1MDg5OTM4MywzNTczNzQsOTU0MzQ2.

Tobar, María Luisa, «Los disfrazados de mujer de la *Floresta de engaños* de Gil Vicente», en Juan Felipe Pedraza Jiménez & Rafael González Canal (ed.), *Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994. Los albores del teatro español*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, p. 141-154. Accesible en línea: http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/5_1994/11.pdf.

Vázquez Melio, María, «Sobre algunos signos identitarios del pastor salmantino en la égloga tardomedieval», en *Morfologías físicas de la identidad. Identidades en Castilla y León*, Salamanca, Diputación, 2014, p. 201-213.

Vélez-Sáinz, Julio, «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda», *Teatro de Palabras: Revista Sobre Teatro Aureo*, 5 (2011), p. 17-28. Accesible en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Velez.pdf>.

Vergara, Juan de & Lope de Rueda, *Tres colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, ed. Pedro M. Cátedra. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10366/122081>.